

## 二十年代革命文学中的“戏仿”现象

王 焯

摘 要：20 年代末革命文学走向繁荣。随之而来的是，对革命文学的“戏仿”成了一种潮流，“戏仿”推动了革命文学走向繁荣，也给革命文学发展带来消极影响。

关键词：革命文学 戏仿 消解与颠覆

民初鸳鸯蝴蝶派文学推动中国文学进入商业化的现代历史时期。让人不可思议的是，以启蒙、救亡为己任的新文学，也落入这种文学生产语境而难以自拔。新文学商业化的历史趋势，自二十年代革命文学思潮开始愈加鲜明、强烈。这种文学现代性生产方式给现代文学带来哪些深刻影响，目前学界还很少进行深入探究。

太阳社和创造社开创的革命文学潮流，在二十年代末“执了中国文坛的牛耳”<sup>①</sup>，众多的文学刊物争相转换色彩，不同倾向的新文学作家群起效仿，涌现了穆时英这样的戏仿“鬼才”。他模仿革命文学而创作的《南北极》、《黑旋风》等小说，其逼真程度震惊了当时的文坛，连革命文学批评家都认为“无论在内容和形式上，都是相当成功的”<sup>②</sup>。穆时英的这些模仿之作，艺术上虽取得了成就，但反映出来的意识却是流氓无产者的思想，跟革命文学的叙事规范存在很大的差距。以穆时英为代表的革命文学戏仿者，给革命文学发展造成不容忽视的影响，既推动革命文学走向繁荣又暗自消解它的规范，使其由阶级的“武器的艺术”蜕变为流行性的文学时尚。

—

当太阳社和创造社开创的革命文学逐渐成为新兴潮流后，创造社的张资平与叶灵凤、新感觉派作家、丁玲与胡也频等新文坛元老和新秀，都开始转变方向、写作革命文学作品。他们不像蒋光慈为代表的新兴革命作家那样，既是党的实际工作者又是马克思主义作家，热情追求文学对革命及其时代应肩负的道德责任，他们仅是现代都市生活中的文学作家，或以写作为生或钻进艺术之塔，在新鲜而刺激的都市崇拜中寻觅文学的商业、唯美价值。因此，他们创作的革命文学作品，既非内在心灵世界的真诚抒写，也非社会生活的真实再现，而是对革命文学审美趣味和商业价值的双重撷取。在这种意义上，他们成为革命文学的“戏仿”者。

张资平是创造社的元老之一，自创造时代至武昌大学时期，他写的多是恋爱小说和身

① 郁达夫：《光慈的晚年》，《现代》1935 年第 3 卷第 1 期。

② 《阳翰笙文集》第 4 卷第 51 页，四川人民出版社 1989 年版。

边小说。1928年，他来到上海后表示要转变方向，翻译《无产阶级文艺论》、《矿坑姑娘》等日本的普罗文艺作品，创作《最后的幸福》、《青春》、《长途》等带着“革命标签”的小说。张资平的革命小说，主人公多是“沉迷于物质的迷梦中的女子”<sup>①</sup>，性爱生活成为叙述的重心，她们走向革命仅是希望从迷途、绝望的性爱中把自我拯救出来。由于欠缺超越自我的高尚品质作背景，主人公由痛苦的性爱迈向革命的叙事逻辑转换中，这些小说叙事的虚假性显露出来。人们不仅批评张资平在恋爱故事上加流行的“革命”名词，而且指出他根本没有把握到“革命文学的真意义”<sup>②</sup>。事实上，张资平文学转向并非是对革命文学真正皈依，而是对革命文学潮流商业价值的猎取，可以说，为金钱而写作是张资平仿制革命文学的真实意图。

革命文学兴起后，叶灵凤由“浪漫抒情走向革命文学”<sup>③</sup>。在1928年至1930年间，他先后写作了《左道》、《红的天使》、《神迹》等带着革命色彩的小说。《左道》魔幻般的情节，叙述死了二十年的“疯子”从坟墓里出来，向群众宣传另一国度里打倒资本家、建立平等社会的革命故事，鼓动群众起来斗争以创造“一个光明的鲜红的新的天国”<sup>④</sup>。这篇小说的主题，跟革命小说家的压迫/反抗小说完全相同，差别仅在于它的叙述方式，即以非写实的虚幻情节表现革命主题，显示出作者对新奇、怪异情节的嗜好。叶灵凤的审美爱好，在《神迹》、《红的天使》等小说中表现得更为充分。《神迹》通过女革命青年坐在表哥驾驶的敌机上散发传单的情节，把革命斗争的艰难和残酷浪漫化为轻巧、奇异的革命故事；《红的天使》对革命青年与两姐妹间爱情心理的曲折极力渲染，完全遮掩了对主人公革命活动的叙述，表现了作者对爱情畸形心态的热心探寻。叶灵凤的这些革命小说，抛弃革命冲突和情感冲突的叙述，用浪漫化的情节编织主人公的革命故事，以轻松、奇异的情调淡化革命叙事的现实色彩和真实感，使革命文学完全沦为个人审美情趣的抒发，成为唯美、流行文学的个人实践。

施蛰存、杜衡、穆时英等新感觉派作家，在他们文学创作的探索期都曾戏仿过革命文学。刘呐鸥1928年从日本重回上海，不仅带回日本文坛流行的五光十色的文艺新流派，而且把这些“新兴文学”、“尖端文学”介绍给他们，同他们合伙开书店、办刊物从事新兴文学的模仿。冯雪峰1928年由北京南来松江避难，与施蛰存、杜衡、戴望舒三位文学青年组成“文学工厂”，积极引导他们从事革命文学创作，此时，冯雪峰“已坚定地站在无产阶级革命文学的旗帜下”<sup>⑤</sup>。受上述因素影响，杜衡写出《机器沉默的时候》和《黑寡妇街》两篇革命小说。前者叙述工人罢工失败后而无奈复工，心里仍默默记着领导罢工的领袖；后者描写工人不甘做牛马奴隶，奋起罢工但遭到军警镇压和残杀。杜衡的戏仿充满爱憎鲜明的情感色彩，但因生活、环境和思想的变换，后来就再没有“创作过一个字”<sup>⑥</sup>。从1929年开始，施蛰存模仿苏联小说创作了《追》，后又写出《凤阳女》、《阿秀》等“描写劳动人民的小说”<sup>⑦</sup>。它们以写实性风格叙述劳动阶级子女的不幸命运，或心灵的纯真梦想被摧折，

①张资平：《黑恋》第90页，宁夏人民出版社1993年版。

②王哲甫：《中国新文学运动史》第326页，北平杰成印书局1933年版。

③④陈子善：《叶灵凤小说全编》上卷第2页，学林出版社1997年版。

⑤施蛰存：《往事随想》第174页，四川人民出版社2000年版。

⑥杜衡：《怀乡病》第1页，现代书局1933年版。

⑦施蛰存：《我们经营过三个书店》，《新文学史料》1985年第1期。

或过正常人家的生命愿望难以实现，或如浪迹四方的“凤阳女”卖艺谋生。施蛰存不擅长用“力的形式”暴露有产者的罪恶，偏爱细致、沉稳的心理情感的描绘，展现主人公对自我命运和不公平社会的怨怼。然而，这些“革命小说”在风格和主题上跟五四启蒙文学十分相近，作者感觉到它们是失败的，并意识到一个小资产阶级知识分子思想上倾向马克思主义，但“还不能够作为他创作无产阶级文艺的基础”<sup>①</sup>。无论是杜衡由激进转向“沉默”，还是施蛰存发现政治倾向与文学创作之间的隔阂，他们都在短暂的戏仿后自觉疏远革命文学潮流。

如果说，受经验、思想、审美等因素的局限，张资平、叶灵凤、施蛰存、杜衡等作家的戏仿不同程度失败了，那么，穆时英的出现则改变了这种状况，创造了革命文学戏仿的奇迹。穆时英出身资产阶级家庭，十岁随父亲来上海求学，17岁入光华大学读书，十里洋场为他提供了“人生观察窗口”<sup>②</sup>。他仿制的《咱们的世界》、《黑旋风》、《南北极》等革命小说，娴熟运用城市下层无产阶级粗俗、猥亵的话语，叙述他们愤恨、不满的贫困生活，描绘出贫富两层绝对悬殊的南北极的生活图景，展现出他们粗野、残忍的流氓习性。这些小说在《新文艺》、《小说月报》等刊物发表后，震惊了当时的文坛，“几乎被推为无产阶级文学的优秀之作”<sup>③</sup>。这些戏仿之作内容纯属虚构，跟穆时英本人生活和社会现实毫无关系，穆时英仅是借它们锻炼自己的文学表现技巧，展现自己随心所欲操纵文学语言的才能。在《南北极》修订版序言中，他直言不讳地说，他关心的不是“写什么”而是“怎样写”的问题。穆时英对革命文学语言风格的戏仿，表明他根本不关怀大革命时代现实，不承担革命文学对时代所负的责任。

总之，在二年代革命文学潮流中，不仅存在以蒋光慈为代表的革命文学作家，而且出现形形色色的戏仿者，其中既有创造社的成员、新感觉派作家，也有许钦文等文学研究会作家，还有丁玲、胡也频、沈从文这样的文学青年。他们对革命文学的热情戏仿，助长革命文学繁荣的同时却消解革命文学的叙事规范，把革命文学蕴涵的道义性、现实性异化为单纯的文学风格追求，使其由真诚变为虚伪、由庄严沦为轻佻，从而使革命文学丧失感召他人的道义力量。

## 二

面对形形色色的戏仿者，革命文学倡导者显得有些激动和自负，认为它是“一种好现象”，反映着革命文学已成为“一个重要的倾向了”<sup>④</sup>，表示没有必要去深究这种现象背后的个人动因。在不满或反对革命文学的人那里，它成为人们诟病革命文学的口实，认为这些多如过江之鲫的戏仿者仅是赶时髦、投机，“不管内容是破铜烂铁都是革命文学；不管他是在逍遥浪荡，都说是在干革命文学”<sup>⑤</sup>。为了克服它，一些革命文学家和革命文学反对者都大声疾呼，革命文学家只有与其实践统一起来，其创作才是真正的革命文学。二十

①③施蛰存：《我们经营过三个书店》，《新文学史料》1985年第1期。

②许道明：《海派文学论》第218页，复旦大学出版社1999年版。

④蒋光慈：《关于革命文学》，《太阳月刊》1928年第2号。

⑤香谷：《革命的文学家！到民间去》，《革命文学论争资料选编》（上）第101页，人民出版社1981年

年代的革命文学批评者，尽管发现革命文学的戏仿并指出克服它的途径，但他们并没有深入分析产生这种现象的真实原因，更未认真思考它跟革命文学规范存在的潜在冲突，仅被赶时髦、投机等道义愤慨所遮掩，或为乐观的自负所蒙蔽。因此，认真探究戏仿产生的历史原因及影响，应是革命文学研究不容回避的历史问题。

在九十年代，不少研究者毫不避讳地指出，二十年代的革命文学已形如商品生产，或者说，为生活、为金钱而写作已成为革命文学迅速繁荣的动力之一。这是戏仿产生的一个主要社会原因。二十年代末，随着文化市场逐渐拓展和众多无业知识青年寄寓都市，上海的书刊业和文人开始激烈的商业竞卖，《大众文艺》、《现代小说》、《新文艺》、《乐群》等文学杂志，在市场巨大的压力下，都于1929年左右纷纷改换方向，以发表新兴革命文学作品来招徕读者。受此影响，许多文学作者不得不转变笔调写作革命文学，这样才能照常靠卖文生活下去。张资平为金钱而写作已是人所共知的典型，但追求革命文学的商业价值，在每个戏仿者身上不同程度存在。许钦文这样描绘过自己仿制革命文学的心曲：“书局要我写些反映‘白色’恐怖的东西，我觉得义不容辞……以便日后失业了重新以卖文为生，就和书局维持关系，又接连一篇篇地写短文，结果结集了《幻象的残象》、《若有其事》和《仿佛如此》这三种”<sup>①</sup>。施蛰存认为自己转向革命文学是为市场环境所迫，“形势要求我们有所改变，于是第二卷第一期起，《新文艺》面目一变，以左翼刊物的姿态出现”，“为了实践文艺思想的‘转向’，我发表了《凤阳女》、《阿秀》、《花》，这几篇描写劳动人民的小说。”<sup>②</sup>叶灵凤问心无愧地说，“如果没有人将文学视作商品来向我购买，我那时的生活是怎样呢？我真不敢预想。”<sup>③</sup>总之，利用革命文学作为新兴潮流、文学刊物乐于出版的好时机，以文为生的作家迅速改变写作套路，造成革命文学戏仿的文学热潮。

需要进一步指出的是，为生活而戏仿的这种现象，不仅在张资平、叶灵凤、施蛰存等身上存在，在丁玲、胡也频、鲁迅、郁达夫等左翼作家身上同样存在。1928年初，丁玲、胡也频由北京南下上海后，上海的革命文学空气已十分浓厚，但他们夫妇乍到之初并没有明确的文学主张和追求，仅为生活“把写好的文艺之类的东西拿去卖钱”<sup>④</sup>；在短短的两年间，他们写出《到M城去》、《光明在我们的前面》、《韦护》、《一九三〇年春上海》等小说。众所周知，鲁迅被创造社“挤”得看了几种科学文艺论之后，开始大量翻译马克思主义文艺论著，这除救治他思想和知识的“偏颇”之外，也难逃卖文谋生之嫌，正如有些学者所认为的那样，鲁迅后期虽转向革命文学但他思想很难说发生怎样的转变。为生活而写作，也表现在蒋光慈、洪灵菲等革命文学作家身上。这些革命失败后流亡到上海的革命者，一时间既无职业又无革命津贴，个人甚至家庭生活全靠稿酬维持，产生了洪灵菲这样典型代表的多产作家。戏仿者与革命作家、左翼人士，都以新兴的革命文学为文化商品，大量创作、戏仿或翻译，使革命文学迅速繁荣，也因粗制滥造影响了它的艺术性与生命力。

把革命文学视为新兴的现代性文学潮流来追逐，是戏仿现象产生的另一个重要原因。在二十年代末，创造社和太阳社宣扬革命文学鼓动时代情绪、创造时代的价值，但戏仿者

①许钦文：《钦文自传》第108页，人民文学出版社1986年版。

②施蛰存：《我们经营过三个书店》，《新文学史料》1985年第1期。

③叶灵凤：《文学与生活》，《现代文艺》1931年第1卷第1期。

④《胡也频选集》下卷第1072页，福建人民出版社1981年版。

无视这种高喊，认为文学“一有使命，便是假的”<sup>①</sup>，害怕“使命”造成文学情感的虚伪及事实的架空。他们多把革命文学视为一种新兴现代性文学潮流，以模仿来展现自己对文学新潮的追求。新感觉派的几位作家表现得尤为明显。施蛰存“文学工厂”和“新文艺”阶段，既模仿日本田山花袋写出《绢子姑娘》这种风格的小说，又模仿新俄小说创作《追》等革命小说，也模仿美国作家爱伦·坡的小说创作《妮侬》。施蛰存多种文学风格的模仿，仅为磨练自己的文学能力和摸索自己的文学发展方向，在意识到没有向革命文学发展的可能性后，随即中止革命文学的模仿。穆时英也是如此，他抱着实验及锻炼自己技巧的目的从事写作，根本不关心所写的内容，因此，他初登文坛之后同时采取两条写作路线，既“假造朴实生动的”革命文学，又“轻易地写出刘呐鸥式的都市文化”<sup>②</sup>作品。把革命文学视为现代性文学潮流来追逐，在刘呐鸥、叶灵凤等的戏仿中表现得更鲜明。刘呐鸥是富商子弟，1928年重来上海后，对文学和电影产生浓厚兴趣，他出资开书店、办刊物，宣扬日本正在流行的“尖端文学”和“普罗文学”，既爱谈“历史唯物主义文艺理论”，又高论“佛洛伊德的性心理文艺分析”，看电影时也谈“德美苏三国电影导演的新手法”<sup>③</sup>。在刘呐鸥眼里，这些新鲜物同为都市文化时尚。因此，他既写别具一格的新感觉派作品，又写作普罗风味的小说，《流》就从侧面表现劳资矛盾并“暗示了新兴阶级的远大前程”<sup>④</sup>。如果说，刘呐鸥从日本文坛嗅出现代文学新趋向，并影响了穆时英、施蛰存、杜衡等文学青年，那么，叶灵凤的革命文学追逐则显得略为迟钝。叶灵凤有着浓厚的“为艺术”倾向，写小说很注重技巧结构和题材选择，在革命文学走向繁荣之际，他开始戏仿革命文学，写出《红的天使》、《神迹》等有着浪漫风格的革命小说。他不像刘呐鸥、穆时英那样流露强烈的猎异倾向，而以自己的审美情趣制造革命的浪漫故事。从新感觉派作家到创造社的叶灵凤，都把革命文学当成一种新兴的现代性文学潮流，以热情的戏仿展现对现代性文学的迷恋。

总之，在二十年代末的文学语境里，革命文学的商业化和现代性，成为戏仿现象产生的两个主要历史原因。它们吸引众多文学作家转向革命文学，为生存也为文学艺术，造就革命文学的繁荣但使它落入商品化和现代性的歧途，把革命文学“武器的艺术”异化为昙花一现的都市文化时尚。

### 三

戏仿带来革命文学的繁荣又造成革命文学的混杂，使革命文学陷入真伪难辩的尴尬境地，不仅引起人们对革命文学的非议，而且消解革命文学的本质及规范。

首先，它使革命文学陷入混杂的境地，使革命文学招致人们的非议和鄙视。客观地讲，革命文学在大革命时代的兴起，有多方面的现实原因。二十年代中国社会日趋高涨的反帝、反军阀的革命情绪，五四新文学越来越庸俗、趣味化，国际无产阶级革命及其文学运动的

①甘人：《中国新文艺的将来与其自己的认识》，《北新》1927年第2卷第1期。

②李欧梵：《现代性的追寻》第184页，三联书店2000年版。

③施蛰存：《我们经营过三个书店》，《新文学史料》1985年第1期。

④严家炎：《新感觉派小说选》第8页，人民文学出版社1985年版。

影响，形成革命文学产生的历史合力。因此，蒋光慈、郭沫若、成仿吾、李初梨等革命文学倡导者，既将它视为完成“文学革命”的拯救力量和历史阶段，又把它视为推动革命潮流发展的另一种武器。革命文学应大革命时代和新文学发展的历史要求而生，获得许多人的同情和首肯：“我们今日所需要的文艺，便是本着人类社会活动的‘不断的反抗’的精神，本着适合现代的思想，而产生的具有革命性的文艺。”<sup>①</sup>但随着革命文学1929年左右走向兴盛、戏仿风起云涌之后，人们对革命文学的不满越来越强烈。有人认为，戏仿者态度转变太快，“昨天还在自我表现，今天就写第四阶级的文学”<sup>②</sup>；有人指责它是投机、学时髦，就如“五六十岁的老头子，赶快买本三民主义熟读，好预备去考教员一样”<sup>③</sup>；有人批评这些穿洋装、住租界的戏仿者完全是“抄袭”，看他们的文章还不如看传单起劲。这些不满和批评虽指向戏仿者，但客观上导致人们对革命文学的鄙弃，削弱它对社会和读者的影响作用。因而，革命文学变得令人厌倦，失却感召他人的道义力量。

其次，它颠覆了革命文学的作者观念。创造社和太阳社的革命文学倡导者，认为小资产阶级分子要成为无产阶级作家，不仅要掌握唯物辩证法、获得无产阶级意识，而且应将理论与他的实践统一起来，才能拥有“革命情绪的素养”和“对于革命之深切的同情”<sup>④</sup>。这种革命文学作者观念有其现实针对性，即革命文学家多出身于小知识分子群体，也有明显的政治色彩，即要求革命文学作家要从事于实际的革命活动、应是一个革命者。戏仿颠覆了这种文学的作者规范。穆时英等人成功的戏仿表明，没有无产阶级思想和革命情绪的作家能够创作出真实性的革命文学，只要他具有充分的文学表现能力和技巧。这实质上揭示出革命文学创作中的一个现象，即革命文学写作存在“互本文”性质，它并不指涉现实革命浪潮，而是对革命文学本文风格的模仿。此外，它消解了革命文学家应是道德主义者的信念，他们仅热情追求革命文学的风格，不负反映时代、指导时代的社会责任。总之，戏仿跟革命文学作者观念构成鲜明矛盾，消解革命文学作家“到民间去”、做“革命人”的文学规范。

最后，它颠覆了革命文学的作品观念。太阳社和创造社的革命文学倡导者，高呼革命文学作品不仅是时代的记录，而且要反映社会历史真实、暗示大众通向解放的道路。换句话说，革命文学所倡导的是无产阶级现实主义作品观。但是，戏仿割裂了文本和现实之间的现实主义关系，使作品沦为个人纯粹的文学虚构空间，是一幅“写书的人伏在书台上冥想穷人饿人破人败人”<sup>⑤</sup>的笔墨游戏。如果说这种笔墨游戏在张资平、叶灵凤、刘呐鸥等人那里，显得毫无革命文学的真实性和意义，那么，杜衡、施蛰存、穆时英等人的革命想象叙事，却有着无产阶级写实主义的风格特征，即是说，后者的虚构达到现实逼真的程度，尽管他们没有“以真挚的热诚描写在战场所闻见的，农工大众的激烈的悲愤，英勇的行为与胜利的欢喜”<sup>⑥</sup>。戏仿的虚构性及艺术的真实性，揭示革命文学写作的另一途径，即不需

① 芳孤：《革命的人生观与文艺》，《泰东月刊》1927年第1卷第1期。

② 甘人：《中国新文艺的将来与其自己的认识》，《北新》1927年第2卷第1期。

③ 香谷：《革命的文学家！到民间去！》，《泰东月刊》1928年第1卷第5期。

④ 李初梨：《怎样地建设革命文学》，《革命文学论争资料选编》（上）第168页，人民出版社1981年版。

⑤ 转引自《郭沫若全集》16卷第73页，人民文学出版社1989年版。

⑥ 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》1928年第1卷第9期。

要模拟革命现实而靠出色的想象和艺术技巧,这样,“关在玻璃窗内做文章”<sup>①</sup>的文学虚构,颠覆了革命文学写实主义的文学规范。因此,戏仿受到有着写实主义信仰的作家的批评,也为革命文学倡导者所不齿,他们都要求革命作家应跟“实际的社会斗争接触”<sup>②</sup>。这种要求给 30 年代的革命文学带来致命的历史灾难,造成许多革命作家被捕或牺牲。

(作者单位:厦门大学中文系)

责任编辑:於可训

## 博士论文撷英

### 现代汉语“有”、“有”字结构与“有”字句

薛宏武

该文将现代汉语“有”离析为静态“有<sub>1</sub>”与动态“有<sub>2</sub>”两个语义语法类,在组形与释义框架内,运用认知语言学、语法化及形式学派等相关理论,对现代汉语“有”类语法现象作了系统描述、揭示与解释,观点与内容主要为:

1.“有”的性质、语义与功能。该文从“普一方一古”证明了“有他父亲高”、“有请”、“配有”、“有人来了”、“放有”与“有看过《红楼梦》”等类的“有”是动词,介词、代词、助词或词头说等都不具备系统事实和理论支持。同时指出“有没有 VP”的“有没有”性质也是和“有”平行。关于“有”的语义特性,指出它是静态“有<sub>1</sub>”与动态“有<sub>2</sub>”统一体,原型义是“存在”,“领有”与“存在”是其两个基本的语义语法类。其时间性在于不和时间词语共现时,时制和 RT 相联系,内蕴“完成”义,显性的则是 RT 里的静态存在。文章把其诸多的意义如“出现”“评价”等释义疏理为“有”的静态组合义或动态分布义。句法功能方面,该文主要以“有<sub>1</sub>”在含有广义量成分的结构里及普通 V 前的灵活分布为切入点,探求出它是个语用动词,功能是通过肯定事物或行为的存在来隐性地主观强调,能把一个事件非事件化;语篇上“有<sub>1</sub>”还能起到领接、归接与插接等衔接功能;语用值兼有存在动词(如“在”)与“是”的语义语法功能,但远小于二者之和,与显性强调动词“是”构成了互补。“有<sub>2</sub>”这几

方面能力表现很差或没有,就表示单一的动态变化。

2.“有”字结构研究。分类刻画、揭示与解释了“有 N”语义语法功能偏离的类型、动因与条件。指出“有些/点”、“有所”、“所有”、“有的”与“有的是”等所以能语法化为一个单位,句法(包括韵律)与篇章等是外因,主导内因是“有<sub>1</sub>”,换成“有<sub>2</sub>”或其他动词是不会发生的。将“有<sub>1</sub>(Q)V”结构定性为述宾式,从共时与历史的角度作了充分统一的解释。历时与共时地证明了“有没有”是由结构封闭、信息提取与安排不太理想的“有 NP 没有(NP)”在“V 不 V”的历时类推下形成的,方言影响是个外因。认为“V 有<sub>1</sub>”结构是现代汉语的个别类现象,V 是个封闭的有潜在静态性的动词小类,“有<sub>1</sub>”是这个偏正结构的语法中心。它是由“V 了”句与“有<sub>1</sub>”句经过篇章融合而成的,和“有<sub>1</sub>V”及“有没有 VP/S”完全一致。

3.“有”字句系统的建立。文章在沟通存在与领有句,对句首成分作出一致的定性后,从“有<sub>1</sub>”与“有<sub>2</sub>”两个对立的系列及其内部全貌特征来考察这一句型。包括结构、复杂化、类型及功能(语义、语法、人际与篇章)等。认为它与“是”字句、“在”字句不同,与普通动词谓语句更不同。从结构、语义与功能看,内部构成一个独特系统,是个基本句型。文章认为现代汉语的“有<sub>1</sub>”与“有没有”句,正一起和“是”与“是不是”主观句构成一个潜在的互补系列,具体是:

( ) 有 NP/QP/S/V 有没有 NP/QP/S/V

( ) 是 NP/QP/S/V 是不是 NP/QP/S/V

是通过强调事物、数量、行为或性状的“存在”来达到隐性强调,而是显性肯定事物、数量、行为或性状等来隐性表示“存在”。

(作者系武汉大学文学院汉语言文学专业 2006 届博士生) 责任编辑:卢烈红

①②鲁迅:《对于左翼作家联盟的意见》,《萌芽月刊》1930 年第 1 卷第 4 期。